

Sommario

Prefazione	4
I. Consigli per il Viaggio	6
II. Organizzare e Catalogare	7
III. Differenze	9
IV. Forma	10
<i>Linee Guida per il Riconoscimento a Orecchio della Forma</i>	10
<i>Linee Guida per il Riconoscimento Visivo della Forma</i>	12
<i>Forme usate di frequente</i>	12
<i>Lista di Brani Selezionati, con le Tonalità più Usate, Organizzati per Forma</i>	12
V. Temi e Melodie	31
<i>Alcuni Brani Standard e Popolari</i>	31
<i>Tre Composizioni Jazz</i>	34
<i>Ulteriori Suggestimenti</i>	35
VI. Sequenze Melodiche	36
VII. Formule	38
<i>Forme Lunghe o Contraffatti</i>	38
<i>Contraffatti da "I Got Rhythm"</i>	38
<i>Altre Composizioni spesso usate per creare Contraffatti</i>	42
<i>Formule di lunghezza Media e Breve</i>	43
<i>Formule per la Sezione A</i>	43
<i>Formule per la Sezione B</i>	48
<i>Formule sul Ciclo di Dominanti</i>	51
<i>Formule sulla Discesa Cromatica di Accordi di 7^a</i>	52
VIII. Il Blues	54
<i>Alcune Generalizzazioni riguardo la Struttura</i>	54
<i>Blues di 16 battute</i>	55
<i>Alcune Generalizzazioni riguardanti le Sostituzioni, il loro riconoscimento e anticipo</i>	55
<i>Alcune Generalizzazioni riguardo le Melodie Blues</i>	56
IX. Tracce CD	57
<i>Il CD Play-A-Long</i>	57
<i>Strumenti in C</i>	59
<i>Strumenti in Bb</i>	74
<i>Strumenti in Eb</i>	89
<i>Strumenti in F</i>	104
Appendice	119
A. <i>Bibliografia</i>	119
B. <i>Lista di Brani</i>	122
C. <i>Riferimento Rapido alla Serie Aebersold</i>	141
D. <i>Lista di 108 RegISTRAZIONI Storiche</i>	148
E. <i>Sommario delle Scale</i>	150

Prefazione

“Questo è terribile riguardo le persone che suonano da un fake book, che poi il libro è sbagliato, non c’è fake book che valga un c...o! Anche alle jam session le persone tirano fuori un fake book, non ci posso credere, non sanno niente! Esiste un certo numero di brani che si suppone tu debba conoscere, se vuoi suonare un blues in Ab, devi sapere come farlo. È repertorio. Posso andare in qualunque posto del paese, incontrare ottimi musicisti e suonare con loro come se avessimo suonato insieme per tutta la vita, e la sola ragione per cui posso farlo è che conosciamo tutti gli stessi brani. Devi conoscere How High the Moon, Out of Nowhere, Just You, Just Me. Posso nominare pezzi che tutti dovrebbero conoscere, forse cinquanta. In ogni scuola ci dovrebbe essere una lista che non deve includere nessuno di questi brani moderni da-due-accordi.”

Barry Harris

Quelle appena lette sono parole dure, dette da uno tra i più rispettati insegnanti e musicisti della scena jazz contemporanea. Parole che risuonano forti per chiunque sia impegnato o abbia a cuore il presente e il futuro di questa musica.

Voglio però essere chiaro su un fatto. Credo che quando ci sia una seria ricerca delle fonti e una approfondita cura nella pubblicazione di un fake book, così come avviene nei libri della serie Aebersold ad esempio (dove vengono usate partiture fornite dagli editori originali dei brani), questi libri svolgono una funzione molto importante ed estremamente utile. Spesso forniscono una versione accurata sia della melodia che dell’armonia originale di un pezzo che, raramente, ritroviamo nelle registrazioni. Questo è particolarmente vero per quelle incisioni in cui il musicista o compositore non è quello originale del brano. La ragione di ciò risiede nel fatto che in una qualunque registrazione di valore, l’esecutore suona una sua personale *interpretazione* delle *intenzioni* del compositore originale. Tuttavia a mio avviso, il posto giusto per usare un fake book è *durante lo studio* e non *durante l’esibizione*. Occasionalmente ci sono circostanze in cui può essere necessario l’uso di un fake book anche sul palco, ma solo come ultima risorsa e come eccezione piuttosto che regola.

Io e moltissimi altri colleghi abbiamo spesso lamentato il fatto che anche i cosiddetti musicisti esperti, partecipando ad una gig casuale di un’oretta, se ne escono con pacchi di fake book per suonare brani che hanno già suonato dozzine di altre volte in passato. Pur essendo questo atteggiamento, forse, comprensibile da parte di un neofita, molti di noi continuano a trovarlo intollerabile. Speculando intorno a cosa abbia potuto portare a questo abissale stato di cose, un certo numero di ragioni vengono in mente, soprattutto le seguenti:

1. Una *mentalità da fake book*, che pensa qualcosa come: *“Se hai un fake book, per quale motivo dovrebbe essere necessario mandare a memoria centinaia di brani?”*.
2. Un crescente aumento della dipendenza dalla musica scritta (partiture, lead sheet, fake book, etc.).
3. Un cambiamento nel modo in cui impariamo e ci viene insegnato, in particolare uno spostamento dalla memoria meccanica alla lettura.
4. Lo spostamento del *luogo di apprendimento* dalla jam session alla classe scolastica.
5. La progressiva scomparsa della tradizione di dover imparare i brani rapidamente, con cura e sotto pressione sul palco.
6. La recente destabilizzazione di classici jazz e standard di Broadway come mezzi di base per l’improvvisazione e, come corollario, l’aumento della frequenza (nel bene e nel male) di giovani musicisti che insistono (per questioni economiche o altro) nello scrivere ed eseguire *soltanto* i loro brani originali.
7. L’accettazione, insieme all’enorme diffusione, della leggittimità dei fake book, lead sheet, partiture abbozzate a mano di qualsiasi cosa e virtualmente per ogni occasione musicale. La qualità di queste variando dal ragionevolmente accurato all’assolutamente terribile, con l’ago della bilancia verso la parte del terribile.

Malgrado queste e altre razionalizzazioni, viene ampiamente riconosciuto da tutti i musicisti esperti, sia nella musica che nell’insegnamento, che avere *memorizzate* le melodie e gli accordi di un gran numero di brani è un vantaggio indiscutibile. La lista dei *must* da conoscere assolutamente è, naturalmente, in qualche modo dipendente e guidata dal contesto in cui il musicista è più spesso chiamato a suonare, come concerti mainstream jazz (dove si troveranno brani, bebop, post bebop, hard bop),

piano bar, matrimoni, comunioni, concerti in saloni, concerti commerciali, rhythm & blues, jazz classico e dixieland, etc. Ma questo, il numero di brani da avere a immediata disposizione, si ritiene ragionevolmente essere tra i 100 e 200. I brani suggeriti in questo testo sono stati scelti come risultato sia di interviste a dozzine di musicisti professionisti, di qualsiasi fascia, riguardo a quali pezzi hanno dovuto suonare più frequentemente negli ultimi 50 anni, sia dai brani che costituiscono il repertorio della serie di libri play-a-long della Aebersold e che vengono suonati più di frequente nelle situazioni di ogni giorno.

Perché un musicista, per essere considerato completo, dovrebbe avere un certo numero di brani memorizzati ed essere in grado di impararne di nuovi in maniera rapida ed efficiente? Sia la tradizione che la necessità richiedono che i brani suonati più spesso siano sotto le dita del musicista, per essere eseguiti senza l'uso di fake book o di musica scritta in generale. Questa è una necessità che si presenta in diverse situazioni, incluse jam session, concerti organizzati in fretta e/o sessioni in sala di incisione e quando un musicista si unisce a un gruppo già consolidato o inizia a lavorare con un nuovo gruppo. Avere queste competenze aumenta notevolmente il potenziale lavorativo di un musicista ad una grande varietà di circostanze. Inoltre viene rafforzata la memoria e aumenta la confidenza nell'abilità di memorizzare e mantenere informazioni. Anche brani un po' più esotici e suonati raramente possono essere rapidamente memorizzati e richiamati attraverso l'uso di alcune semplici tecniche mostrate in questo testo.

Questo volume si propone diversi scopi, tra i tanti quelli che seguono:

1. Fornire una lista dei brani più suonati e richiesti nel jazz e nel mondo commerciale.
2. Presentare un approccio all'acquisizione dei brani basato sulla mia personale esperienza negli ultimi cinquant'anni e sulle osservazioni di metodi e tecniche usate da molti professionisti per raggiungere i risultati che questo volume si prefigge.
3. Insegnare al lettore a spostarsi da situazioni e informazioni generali a contesti altamente specifici e viceversa.
4. Insegnare al lettore a vedere e individuare le tendenze melodiche, ritmiche e armoniche di un brano e sfruttarle a proprio vantaggio.
5. Sviluppare una coscienza *in anticipo* e imparare a fidarsi della conseguente risposta istintiva.
6. Sviluppare tecniche che permettono all'aspirante musicista non solo di memorizzare e ricordare un gran numero di brani, ma anche a farlo rapidamente e con efficienza, sul palco, e suonare in ogni tonalità.
7. Sviluppare una naturale e tranquilla fiducia nell'abilità del lettore di memorizzare, conseguente all'acquisizione di strumenti necessari, competenze e metodologie presentate nel testo.
8. Fornire approfondimenti e diversi schemi organizzativi per raggiungere gli obiettivi esposti nel libro.

Questo è un volume che sarà utile a qualsiasi musicista serio e intenzionato, principiante o professionista. I capitoli sono organizzati in modo da dare al lettore la possibilità di prendere quello che necessita, in qualsiasi ordine, ottenendo risultati migliori e più velocemente. Se i metodi, le strategie e le tecniche affrontate nel testo sono usate diligentemente e in modo intelligente, i risultati saranno a portata di mano e immediatamente osservabili.

David Baker
Giugno 1996

I. Consigli per il Viaggio

Iniziamo il viaggio all'apprendimento dei brani

Quelle che seguono sono alcune linee guida da rispettare durante lo studio di questo testo:

1. “*Se non è rotto, non ripararlo*”. Detto in altri termini: se hai un sistema che funziona, non modificarlo. Probabilmente molte delle informazioni in questo libro saranno utili quando ti trovi in situazioni che pongono problemi specifici o quando provi ad aiutare qualcuno nello studio.
2. Usa *tutte* le tue capacità nel processo di apprendimento: visuali, uditive, memoria meccanica e tattile, intelletto, formule mnemoniche¹, e qualsiasi altra cosa ti aiuti a raggiungere con successo i tuoi scopi.
3. Studia e conosci completamente il tuo strumento, metti in campo tutte le cose che possono aiutarti nell'apprendimento. Ad esempio, gli strumenti a corda dovrebbero usare il concetto di *fretting*, cioè trasporre per posizione, i brass possono usare le serie di armonici come aiuto, i pianisti possono identificare visivamente strutture che hanno similitudini o differenze, come la somiglianza sulla tastiera degli accordi di Cm7 e Fm7 (C – Eb – G – Bb e F – Ab – C – Eb) o di Dm7 e Am7 (costruiti entrambi su *tasti bianchi*).
4. Assicurati di poter cantare accuratamente ogni melodia prima di provare a suonarla. Trova una fonte attendibile per verificare la sua correttezza: un disco, un fake book, i volumi della serie Aebersold, etc.
5. Memorizza qualsiasi cosa come fosse un importante argomento di studio. La **ripetizione** è la madre della **memoria**.
6. Abbi fiducia nella tua memoria, diversamente la tua sfiducia si trasformerà presto in una profezia che si autoadempie.
7. Fissa bene in mente che uno dei patrimoni di maggior valore di un jazzista è un buon sistema di richiamo delle informazioni.
8. Impara a riconoscere similitudini e a collegare tra loro informazioni inizialmente acquisite in contesti separati.
9. Impara a cercare, anticipare e riconoscere la tendenza armonica, ritmica e melodica di diversi tipi di brani.
10. Usa ogni nuovo brano che studi come strumento per verificare o testare le informazioni già in tuo possesso. Cerca similitudini e differenze quando inizi a studiare un nuovo pezzo.
11. Sviluppa un approccio da “*riempi i vuoti*”. Spesso quando leggiamo una frase siamo in grado di dedurre dal contesto il significato di una parola sconosciuta, le melodie e le armonie possono frequentemente essere trattate allo stesso modo.
12. Esercitati nell'imparare nuovi brani.
13. Impara ogni brano in *tutte* le tonalità, ma prima fallo, e bene, in una soltanto (questo è un processo che richiede tempo, inizia con due o tre tonalità per volta).
14. L'accumulo di informazioni può spesso produrre nuove informazioni attraverso il processo dell'estrapolazione.
15. Ad un certo punto, durante lo studio, leggi brani in tutti gli stili e di qualunque tipo, giusto per acquisire quella familiarità che viene dall'osservazione di come il processo di composizione funziona.
16. Anticipa, progetta e prevedi il successo con i materiali di questo libro. La tua fiducia proverrà direttamente dalla consapevolezza che hai acquisito gli strumenti necessari e sviluppato le abilità e le metodologie fondamentali.

1 Si intende l'uso di tutti quegli strumenti come rime o filastrocche, create come supporto alla memoria.

II. Organizzare e Catalogare

La chiave per imparare, memorizzare e ricordare i brani

Imparare a organizzare e categorizzare i brani che vai a studiare è la lezione più importante da imparare in questo libro. Nelle pagine che seguono troverai numerosi modelli da usare nell'organizzazione delle informazioni di un brano.

Inizia facendo una lista di pezzi raggruppati in base a diverse caratteristiche, come mostrato di seguito:

1. Per *Tonalità*. I brani possono essere raggruppati in base alla loro tonalità originale o quella più usata durante le esibizioni.
2. Per *Tempo*. Questo accade solitamente quando il tempo è diverso dal comune 4/4.
3. Per *Velocità*. Questa è, naturalmente, una variabile soggettiva e suscettibile di diverse interpretazioni.
4. Per *Struttura o Forma*. Di primaria importanza come vedremo più avanti.
5. Per *Formule*. La struttura di molti brani aderisce in qualche modo a delle formule o a loro combinazioni. La mia scelta per ordinarli fa uso di diverse categorie relative alla struttura armonica, come i *contraffatti*¹ o *copie* (riguardo a intere strutture armoniche), *formule medie* (solitamente successioni di accordi standard mediamente di quattro, otto o sedici battute) e *formule brevi* (generalmente blocchi di due o quattro battute contenenti sequenze fondamentali peculiari a quasi tutti i brani pop e jazz, fatta eccezione per le composizioni modali e free).
6. Per *Concetto*. Un brano sarà probabilmente concettualmente strumentale o vocale. Vedi il Capitolo III per ulteriori informazioni.
7. Per *Caratteristiche Melodiche*, come negli esempi seguenti:
 - (a) Predominanza di Accordi (*Without a Song, I Can't Get Started, Giant Steps*)
 - (b) Predominanza Scalare (*Blue Bossa, Bluesette*)
 - (c) Combinazione tra Scale e Accordi (*Afternoon in Paris*)
 - (d) Cromatici (*Sophisticated Lady, Prelude to a Kiss, Hot House*)
 - (e) Diatonici alla tonalità (Sezione A di *Over the Rainbow, Sugar, Without a Song*, Sezione A di *Blue Moon*)
 - (f) Sequenziali (*Blue Bossa, Satin Doll, Woody 'n You, The Shadow of Your Smile*)
 - (g) Continuativi² (*Misty, Half Nelson, Donna Lee, The Way You Look Tonight*)
 - (h) Intervalli Larghi (*Donna Lee, The Star Spangled Banner*)
 - (i) Intervalli Stretti (*I Got Rhythm, Twinkle Twinkle Little Star, One Note Samba, C Jam Blues*)
 - (j) Ripetitivi/Basati su Riff (*Sonnymoon for Two, Now's the Time, Maiden Voyage, I Got Rhythm, Blues in the Closet*)
 - (k) Ordinati, Frasi Simmetriche (*The Shadow of Your Smile, Ruby My Dear, Over the Rainbow, Satin Doll*)
 - (l) Ripartizione di frasi poco evidente (*Stella by Starlight, Donna Lee, Half Nelson, Little Willie Leaps*)
 - (m) La sequenza di intervalli compresi nella frase d'apertura, come ad esempio 4^a perfetta/tono/tono che appare come 5–1–2–3 nelle frasi iniziali di brani come *The Breeze and I, How High the Moon, How Dry I Am, The Old Lamp-lighter, Ornithology, Little Willie Leaps, The Nearness of You, Tales from the Vienna Woods* e *You Are My Sunshine*. Oppure ancora la sequenza di intervalli 3^a Mag/3^a min/3^a Mag che appare come 1–3–5–7 (rivolto fondamentale dell'accordo di settima maggiore) in brani come *I Can't Get Started, Harbor Lights, I Could Have Danced All Night* e la frase d'apertura del tema del primo movimento del *Concerto per Violino* di Bartok.
8. Per *Caratteristiche Armoniche*, come negli esempi a seguire:

1 Ci si riferisce a brani la cui struttura armonica è esattamente la stessa di altri già noti, altri nomi per indicarli sono copie o fake (N.d.T.).

2 *Through-Composed* nel testo originale. Sono brani nella cui struttura melodica non è possibile individuare chiaramente ripetizioni o blocchi differenziati, la melodia appare essere un discorso continuo e senza una evidente struttura che emerge. Per ulteriori informazioni si consulti un testo di composizione (N.d.T.).

- (a) Estremamente Verticali: molti accordi e veloce movimento armonico (*Giant Steps*, Sezione B di *Have You Met Miss Jones*, Sezione B di *Cherokee*, *Moment's Notice*).
- (b) Moderatamente Verticali: molti accordi ma generalmente di durata più lunga rispetto ai precedenti (*Half Nelson*, *Groovin' High*, *Night and Day*, *Lover*).
- (c) Modali: movimento armonico relativamente statico (*So What*, *Impressions*, *Maiden Voyage*, *Mr. Clean*, *Red Clay*, *Speak Low*, *Caravan*).
- (d) Uso di Strutture Verticali Semplici: triadi e semplici strutture terziarie.
- (e) Uso di Strutture Verticali Complesse: accordi alterati, bitonali, movimento armonico su pedali di basso.
- (f) Modo: maggiore o minore.
- (g) Movimento di Toniche comune (caratteristico in molti brani pop e bebop).
- (h) Movimento di Toniche inusuale (*Giant Steps*, *Contdown*, *The Song Is You*, *Stablemates*, *Dolphin Dance*).
- (i) Accordo di partenza: è di tonica o uno meno prevedibile? Ad esempio *Satin Doll*, *Perdido* e *Sophisticated Lady* iniziano sull'accordo II minore, *Just Friends* inizia sul IV, *Ruby, My Dear* sul relativo minore (VI), *Sweet Georgia Brown* sul VII e *Yours Is My Heart Alone* sul #IV \emptyset .
- (j) Relazioni Armoniche tra Sezione A e Sezione B.

9. Per *Caratteristiche Ritmiche*, come di seguito:

- (a) Altamente Sincopato (*Relaxin' at Camarillo*, *Moose the Mooch*, *Straight No Chaser*, *Trinkle Trinkle*, *Evidence*).
- (b) Uso di ritmo appartenente ad un dato stile, come bossa nova, samba, calypso, boogaloo o shuffle.

Tenta sempre di trovare il *gancio* per un brano, intendendo con questo la frase, l'intervallo, il ritmo o altri componenti che definiscono velocemente la composizione e spesso servono come punto di partenza per tutto quello che segue. Vediamo alcuni esempi:

- *I Love You*: si apre con un intervallo di settima maggiore discendente.
- *Maria*: si apre con un tritono seguito da un semitono (1-#4-5).
- *Early Autumn*: si apre con un pick-up che si muove cromaticamente in un accordo di settima maggiore discendente (5-#5-6-b7-7-5-3-1).
- *Midnight Sun*: si apre con una frase che si sposta cromaticamente seguendo la nota di pick-up (7-9-b9-1-7-b7-6-b6-3-5-3).
- *Moose the Mooch*, *One Note Samba* e *C Jam Blues*: ognuno di questi brani si apre con una figura ritmica ben precisa che ricorre per tutto il pezzo.

Essere in grado di categorizzare una composizione attraverso le caratteristiche precedenti spesso aiuta ad osservare le differenze tra lo specifico e il modello generale (cioè notare in cosa uno specifico brano si differenzia dalla famiglia generale cui appartiene). Infine, come già detto, usa ogni aiuto mnemonico che ti salta in mente, incluso il testo di un brano, altri brani che il pezzo specifico ti fa venire in mente, e via dicendo. Il punto importante è che non ci dovrebbero essere regole rigide quando ti sforzi di massimizzare il tuo potenziale per l'apprendimento di nuovi brani.

III. Differenze

Differenziare i Tipi di Brano

Credo che tipi di brani differenti hanno caratteristiche differenti e vanno studiati con differenti scopi e obiettivi in mente. Un certo numero di queste diversità possono essere viste nella tabella che segue, che mostra alcune delle caratteristiche che separano i brani popolari e gli standard, che sono generalmente più orientati alla voce, da quelli bebop che invece sono solitamente strumentali.

	Brani Pop/Standard	Brani Bebop/Jazz
1.	<ul style="list-style-type: none">• Si ricordano facilmente (attraverso l'uso di un gancio)	<ul style="list-style-type: none">• Più difficili da ricordare
2.	<ul style="list-style-type: none">• Ampia estensione (un'ottava e una 2^a o una 3^a)• Intervalli piccoli• Tendono a evitare intervalli difficili• Intervalli più grandi solitamente tornano indietro lungo il salto	<ul style="list-style-type: none">• Slanciati, angolari, spesso con intervalli difficili come tritoni, none e seconde minori
3.	<ul style="list-style-type: none">• Generalmente diatonici alla tonalità di base o a quella presente al momento• Movimento di toniche usuale o comunque regolare	<ul style="list-style-type: none">• Sia cromatici che diatonici• La modulazione, anche in tonalità distanti, è molto frequente• Relativi alla tonalità del momento ma spesso con l'uso di scale più dissonanti o insolite• Armonie più complesse e accordi con strutture composte• Elevata incidenza di scale strettamente legate agli accordi
4.	<ul style="list-style-type: none">• Ritmicamente semplici e con note lunghe, in particolare nelle cadenze	<ul style="list-style-type: none">• Principalmente in crome e con figure ritmiche sincopate• Spesso le sezioni del brano sono collegate da cicli e turnaround
5.	<ul style="list-style-type: none">• Presenza di pochi ritmi differenti	<ul style="list-style-type: none">• Presenza di una maggiore varietà di ritmi
6.	<ul style="list-style-type: none">• Solitamente è presente un'idea melodica per sezione, talvolta elaborata	<ul style="list-style-type: none">• Solitamente sono presenti due o più idee melodiche in ogni sezione, a volte sequenziali e molto legate agli accordi
7.	<ul style="list-style-type: none">• Le linee e le melodie sono generalmente capaci di stare in piedi da sole, senza improvvisazioni o elaborazioni di sorta	<ul style="list-style-type: none">• Le linee melodiche sono spesso create a partire dallo stesso materiale improvvisativo, come formule, clichè, etc, e sono da questi perciò generalmente indistinguibili• Le melodie spesso definiscono in maniera netta l'armonia sottostante attraverso l'uso di scale appropriate, sequenze e gradi dell'accordo
8.	<ul style="list-style-type: none">• Il tempo è solitamente in 4/4	<ul style="list-style-type: none">• Il tempo è in 3/4, 4/4 o, virtualmente, qualunque altro a disposizione
9.	<ul style="list-style-type: none">• Struttura semplice e ripetitiva	<ul style="list-style-type: none">• Larga scelta di strutture formali
10.	<ul style="list-style-type: none">• Le parole sono in qualche modo implicite nella melodia, anche quando non siano effettivamente presenti o usate	<ul style="list-style-type: none">• Solitamente non esistono parole, eccetto, forse, dopo la musica

Dovrebbe essere facile vedere dalla tabella che i tipi di brano discussi, per non menzionare poi quelli modali, basati su riff, moderni e latin, portano con sé degli imperativi specifici.

IV. Forma

Struttura di un Brano

Nel tentativo di determinare la forma di una data composizione dobbiamo tener conto sia della melodia che della struttura armonica del brano. Tieni in mente, comunque, che anche se la melodia potrebbe in qualche modo cambiare in una ripetizione, come accade in brani come *Confirmation*, *Moose the Mooch*, *Wail* e *Hot House*, ad esempio, questo fatto non incide necessariamente sulla forma. In termini generali, nei brani jazz, la forma del pezzo è indicata più verosimilmente dalla struttura armonica che dalla melodia.

Nel designare la forma di un brano, è comune l'uso di lettere maiuscole per indicare *Sezioni* individuali della composizione, ad esempio: *A* per il tema principale, *B* per il tema secondario, *C* per il terzo tema, etc. Negli stili musicali principali (jazz, pop, rock, etc.) difficilmente si incontra il lungo rondò che caratterizza i vecchi stili come il ragtime, con la sua miriade di sezioni ripetute (p.es.: A-B-A-B-C-D-A-B), la maggior parte della musica popolare e jazz raramente oltrepassa infatti le prime quattro lettere dell'alfabeto.

Molto probabilmente persone differenti raggrupperanno in maniera differente le sezioni melodiche di un certo pezzo. Ad esempio, analizzando una parte di otto battute qualcuno potrà sentirle come un'intera *Sezione A*, altri invece potranno percepire una divisione in due parti, una *Sezione A* di quattro battute, seguita da una *Sezione B* di altre quattro. Ci saranno sempre punti di vista a favore di analisi differenti.

Linee Guida per il Riconoscimento a Orecchio della Forma

Il modo in cui la forma di un brano viene determinata a orecchio è qualitativamente differente da quella che viene fatta visivamente o analiticamente. Usa la procedura seguente per analizzare e riconoscere una forma usando l'orecchio.

1. Identifica la lunghezza di un singolo chorus¹, cioè un ciclo completo della struttura armonica del brano. In una registrazione o in un concerto dal vivo la fine del chorus potrebbe essere il punto in cui inizia il primo solo dopo l'esposizione del tema. Mettiamo che il chorus sia di trentadue battute, allora molto probabilmente il brano sarà composto da sezioni di otto battute ciascuna. Un caso frequente è quello di un brano la cui forma sia A-A-B-A (con ogni sezione di otto battute), in questa situazione la *Sezione A* verrà ripetuta due volte, a queste seguirà una *Sezione B* di *contrasto* per poi ritornare nuovamente su una *Sezione A* e chiudere il chorus. Dopo ciò, in un contesto improvvisativo, il chorus verrà ripetuto più volte per i soli.
2. Identifica le sezioni che comprendono la struttura interna del brano. Se il tema d'apertura viene ripetuto prima del materiale di contrasto, la forma del brano sarà molto probabilmente una A-A-B-A. Se il contrasto appare prima del ritorno al materiale d'apertura è possibile che siamo in presenza di una forma del tipo A-B-A-C. Ascolta attentamente e ripetutamente fino a che questo processo di riconoscimento delle parti avviene senza sforzo.

Nell'identificazione di queste sezioni ci sono alcuni segnali da ricercare e diversi aiuti che è utile avere a disposizione. Questo perché anche strutture prevedibili come una A-A-B-A o una A-B-A-C, non sono mai statiche, anzi sono entità vive e in movimento che presentano diverse caratteristiche a volte difficili da indentificare. La lista che segue dovrebbe servire come punto di partenza per l'identificazione delle sezioni in un brano.

1. La comparsa di una melodia, ritmo o armonia di contrasto spesso segnala l'inizio di una nuova sezione.
2. Un cambio di stile, ad esempio da Latin a Swing, come avviene nel brano di Horace Silver *Nica's Dream*



¹ Un chorus è una ripetizione completa del brano (melodia/accordi).

